Muller Gilles, Centre de Education Culture Numérique (CRIS) 215 Bd Pedro de Luna 34070 Montpellier

Ecole et Cinéma sur le département de l'Hérault année 2013/2014

1°) Présentation du dispositif :

a) Au niveau national :

École et cinéma propose aux élèves, de la grande section de maternelle au cours moyen (CM2), de découvrir des œuvres cinématographiques lors de projections organisées spécialement à leur intention dans les salles de cinéma. Ils commencent ainsi, grâce au travail pédagogique d'accompagnement conduit par les enseignants et les partenaires culturels, une initiation au cinéma.

-Organisation L'association *Les enfants de cinéma* coordonne le dispositif au niveau national, en liaison avec le CNC et le Ministère chargé de l'Education. Elle a également la charge de l'évaluation de l'opération, au niveau national. La conception, la rédaction et l'impression des documents pédagogiques destinés aux enseignants et aux élèves sont aussi assurées par l'association. Au niveau régional, les DRAC, interlocuteurs des partenaires institutionnels et professionnels locaux, soutiennent la coordination du dispositif dans les départements relevant de leur compétence et accompagnent la mise en œuvre de l'action sur le terrain. Elles subventionnent les coordinations départementales ainsi que certaines actions d'accompagnement. Le Ministère chargé de l'Éducation ouvre ses dispositifs de formation, dans le cadre du Plan académique de formation, aux enseignants impliqués dans l'opération. Un interlocuteur départemental est désigné pour suivre l'opération, au sein de l'Inspection académique. Un coordinateur départemental (exploitant de salles de préférence) est choisi par la DRAC. Elle le subventionne pour ses activités de coordination du dispositif. Il est notamment chargé de coordonner les aspects techniques et logistiques de la circulation des copies de films, en liaison avec le CNC, les distributeurs et les autres salles du département. La liste des coordinateurs se trouve sur le site de l'association, classée par département.

-Mode d'emploi Dans les départements où *École et cinéma* est déjà mis en place : Les salles de cinéma et les écoles qui veulent participer à l'action peuvent directement s'adresser à la salle de cinéma ou à l'association chargées de la coordination départementale cinéma de l'opération.
Dans les départements où *École et cinéma* n'est pas encore implanté :
Les établissements volontaires, après contact avec la salle de cinéma qui est déjà leur partenaire ou la salle la plus proche saisissent l'Inspection académique qui pourra se rapprocher de la DRAC.
Les salles de cinéma intéressées peuvent prendre contact avec la DRAC qui pourra examiner la faisabilité de la mise en place du projet.

b) Au niveau départemental:

Au niveau départemental la coordination pour le ministère de la culture et les salles de cinéma est assurée par l'association « Les chiens Andalous ». Le travail du coordinateur départemental cinéma est d'assurer la commande et la circulation des copies et de la documentation pédagogique.

La coordination au niveau de l'éducation nationale est assurée par le responsable du Centre de ressources Image et Son. Il propose et organise des formations pour les enseignants, il propose une aide et un accompagnement autour des films, il accueille les classes et travaille sur des projets de réalisation.

Muller Gilles, Centre de Education Culture Numérique (CRIS) 215 Bd Pedro de Luna 34070 Montpellier

c) La programmation :

Mon voisin Totoro

À partir de 5 ans, de la GS au CM2
Mon voisin Totoro de Hayao Miyazaki, 1988, Japon 1h26, dessin animé, couleurs

Résumé

C'est une histoire d'après-guerre, et d'avant l'invention de la télévision : située quelque part entre 1945 et 1955 au Japon. Pour se rapprocher de leur mère, en convalescence dans une maison de repos à la campagne, deux petites filles, Mei, quatre ans, et Satsuki, son aînée, s'installent avec leur père, sous le soleil de l'été, dans une maison en pleine nature au milieu des rizières. Le père part travailler la journée, et les fillettes découvrent un nouvel univers. La voisine : une vieille dame ; les « noiraudes » : à la fois esprits de la maison, insectes et illusions d'optique ; un garçon de leur âge : Kanta. Un soir sous la pluie, en attendant longuement leur père à un arrêt d'autobus perdu dans la nuit et au milieu des arbres, la grande sœur voit et communique avec un totoro qui grogne gentiment, un être qu'elle pensait imaginaire parce que sa cadette l'avait découvert avant elle, endormi au fond d'un labyrinthe végétal, sous un camphrier géant. Il s'agit d'un être fabuleux qui ne ressemble qu'à lui-même et dont le mythe commence quand on voit ce film. C'est Totoro et le chat-bus, invisibles aux adultes, qui guériront les fillettes de l'absence de leur mère et des douleurs qui s'ensuivent : une fugue, les désespoirs et consolations provisoires des enfants. Le grand totoro les aura aussi initiées à l'érection magique des végétaux, et aura rappelé au spectateur le bonheur d'entendre tomber la pluie sur sa tête.

Note d'intention

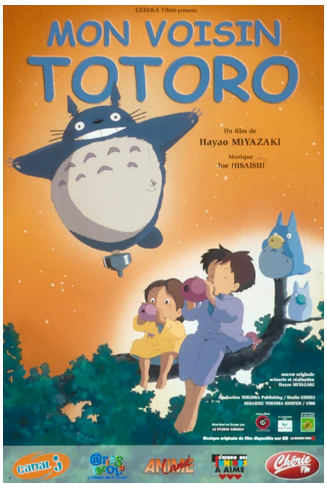
Mon Voisin Totoro est, à première vue, un film de bon voisinage. Gentil, familial, écologique, chantant la maison aux panneaux de bois et au bain japonais traditionnel entretenu par un four à bois et l'eau de la pompe, un livre d'images aux musiques entraînantes et aux couleurs chatoyantes. Mais ce n'est qu'une impression fausse. Produit et distribué en même temps que *Le Tombeau des lucioles* d'Isao Takahata dont il est véritablement le film-frère, *Mon Voisin Totoro* est, semble-t-il, l'image inversée de cette œuvre mélodramatique et traumatisante. Pourtant rien n'est moins sûr. Si *Totoro* est bien l'un des plus grands dessins animés de l'histoire du long métrage d'animation, c'est parce qu'il est un film absolument singulier, toujours surprenant, non conforme, une enthousiasmante et vivifiante histoire de fantôme et de mort, et malgré tout cela une modeste petite musique à l'image de l'ocarina qu'il donne épisodiquement à entendre, ce discret instrument à vent rondouillard, d'origine préhistorique et que l'on retrouve dans toutes les cultures du monde.

Muller Gilles, Centre de Education Culture Numérique (CRIS) 215 Bd Pedro de Luna 34070 Montpellier

Mots clé

Amitié, rêve, cadet/aîné, nature, envol, hôpital, fugue, animal, fabuleux, vie quotidienne, province, déménagement

Affiches



Pour aller plus loin...

Bande annonce : http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19380358&cfilm=14790.html

Critique : http://www.avoir-alire.com/mon-voisin-totoro-la-critique

Pierre et le loup

À partir de 8 ans, du CE2 au CM2. Durée du programme : 41 min.
Pierre et le loup de Suzie Templeton adapté de l'oeuvre de Prokofiev, Grande-Bretagne/Pologne, 2006, 33mn, animation avec marionnettes, version originale sans dialogues

Muller Gilles, Centre de Education Culture Numérique (CRIS) 215 Bd Pedro de Luna 34070 Montpellier

Résumés

Pierre vit dans la campagne russe avec son grand-père. Esseulé, le jeune garçon cherche des compagnons de jeu, il se laisse entraîner par un canard et part s'amuser sur le lac gelé où il rencontre un oiseau et un chat. Le grand-père rattrape Pierre et le sermonne, il redoute que le garçon rencontre le loup et décide de l'enfermer dans sa chambre. Mais Pierre parvient à s'échapper. Il finit par rencontrer le loup, et contre toute attente réussit à l'apprivoiser et à le capturer. Pierre et son grand-père livrent le loup aux chasseurs qui veulent le tuer. Pierre décide alors de le laisser s'échapper. Le film se termine par un regard intense entre le loup et le petit garçon, marque de respect et de gratitude.

Le Loup blanc raconte l'histoire d'un petit garçon qui apprivoise un loup. Mais les parents de l'enfant le capturent et le décapitent à l'aide d'une hache. Le garçon et son frère s'enfoncent dans la forêt pour enterrer la tête de l'animal sous le regard d'une horde de loups.

Note d'intention

Petit bijou filmé en animation image par image, la réussite de cette version cinématographique de ***Pierre et le loup*** tient à son atmosphère, que magnifie l'artisanat des marionnettes. Associée à la musique de Prokofiev, l'absence de dialogues donne à l'intrigue minimale une grande puissance dramatique.

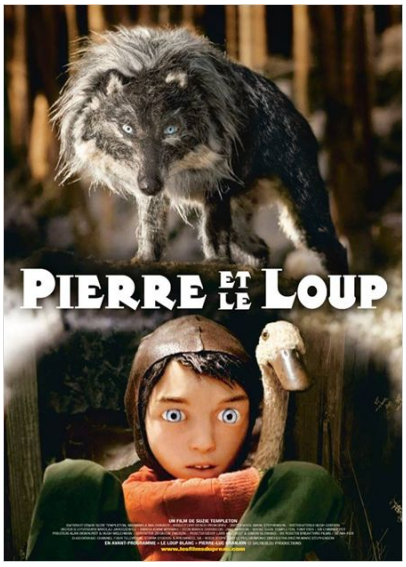
Le Loup blanc de Pierre-Luc Granjon présente des points communs avec le film de Suzie templeton, notamment en choisissant le thème de l'apprivoisement d'un animal féroce. Les dessins du film ont une tonalité triste à cause de la prédominance du gris.

Les deux films, proches du conte, ont des allures de cauchemar… Mais finalement les sentiments éprouvés par les spectateurs sont plus proches de la mélancolie que de la peur.

Mots clé

Animation, animal, loup, mélancolie, marionnettes, musique, parents/grand-père, peur

Affiche :



`

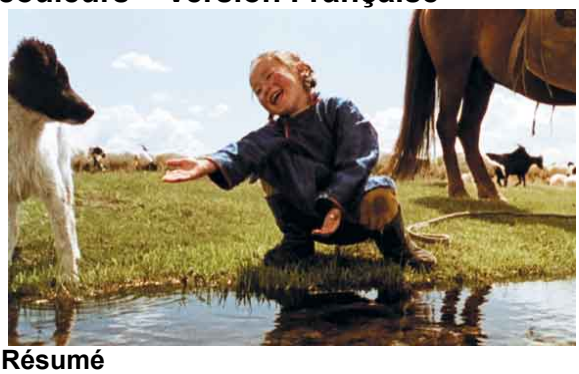
Pour aller plus loin :

Muller Gilles, Centre de Education Culture Numérique (CRIS) 215 Bd Pedro de Luna 34070 Montpellier
Des images du film : http://www.dailymotion.com/video/xv30ei_pierre-et-le-loup-suzie-templeton-2009_creation

un dossier très complet avec PDF téléchargeable: http://www.lesfilmsdupreau.com/prog_detail.php?code=pel

Le chien jaune de Mongolie

À partir de 5 ans, de la GS au CM2
Le Chien jaune de Mongolie de Byambasuren Davaa, Allemagne- Mongolie, 2005, 1h33, couleurs – Version Française



Résumé

Nansa, une fillette de six ans, rentre de la ville où elle va à l'école pour rejoindre sa famille, des nomades de Mongolie vivant de l'élevage de moutons. Autour de leur yourte rôdent parfois des loups qui tuent des bêtes. En allant ramasser des bouses sèches pour allumer le feu, Nansa trouve un chien apeuré dans une grotte. Elle le rapporte chez elle mais son père lui demande de le relâcher car il craint qu'il ait eu des contacts avec les loups et qu'il constitue une menace pour le troupeau. Nansa s'obstine à garder l'animal jusqu'au jour où sa famille part s'installer autre part. Le chien est alors abandonné sur place. En chemin, les parents s'aperçoivent que le petit frère de Nansa est tombé de son panier. Lorsque son père le retrouve, le chien est en train de sauver l'enfant d'une attaque de vautours. Il laisse alors l'animal suivre sa famille.

Note d'intention

Ce drame simple adapté d'un conte populaire est une plongée au cœur de la vie quotidienne d'une famille nomade de Mongolie. L'attention que porte la réalisatrice aux gestes familiers de la vie domestique confère au film une dimension documentaire, voire ethnographique, et mêle la réalité la plus matérielle aux croyances les plus ancestrales.

Le Chien jaune de Mongolie est un film dans lequel la nature est captée avec beaucoup de faste et de sensibilité, une nature grandiose qui est toujours en harmonie avec les hommes. A travers le personnage de Nansa, une petite héroïne entêtée et courageuse, *Le Chien jaune de Mongolie* fait l'éloge de la curiosité des enfants et de la force de leur imaginaire.

Mots clé

Famille, vie quotidienne, déménagement, chien, nomade, maison, vacances, fugue, caverne, sauvages/apprivoisés, cercle

Muller Gilles, Centre de Education Culture Numérique (CRIS) 215 Bd Pedro de Luna 34070 Montpellier

Affiche

Pour aller plus loin

Bande annonce :
http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=18404732&cfilm=61614.html
Un dossier complet :
www.ac-clermont.fr/ia03/.../Fiche-pedagogique_Chien_Jaune.pdf

La petite vendeuse de soleil

À partir de huit ans du CE2 au CM2
La Petite Vendeuse de Soleil de Djibril Mambety Diop, 1998, Sénégal-France-Suisse, 45 minutes, couleur, film tourné en wolof et sous-titré en français.

Résumé

Depuis fort longtemps, la vente de journaux à la criée dans les rues de Dakar est l'apanage des garçons. Sili, une fillette de douze-treize ans, une jambe ballante appareillée, quitte chaque jour sa cité Tomates pour la ville, y mendier et nourrir ainsi sa famille. Un matin, elle se fait bousculer par un jeune vendeur. Elle décide alors de cesser de mendier pour vendre, elle aussi, des journaux, car « ce qu'un garçon peut faire, une fille peut le faire aussi ». Au dépôt de presse, Sili obtient treize exemplaires du quotidien Le Soleil. Mais les garçons n'acceptent pas cette intrusion sur leur territoire,

et menacent d'emblée la fillette. Un jeune vendeur solitaire, Babou, prend sa défense. Dès ce premier jour de vente, quelqu'un lui achète tous ses journaux, et lui donne un gros billet. Ni le boulanger, auquel elle demande la monnaie, ni l'agent qui passait ne veulent croire qu'elle a gagné cet argent honnêtement. L'agent soupçonneux l'emmène à la police. Sûre d'elle-même, Sili se justifie devant le commissaire, exige des excuses de l'agent, fait libérer une femme, elle aussi accusée de vol sans preuve, et repart son gros billet en main. Avec, elle achète un parasol pour sa grand-mère aveugle, qui psalmodie dans le soleil du marché. Elle distribue la monnaie restante aux vieilles femmes et aux enfants. Les jours suivants, Sili et Babou vendent ensemble leurs journaux en déambulant dans les rues des petites gens de Dakar. Ils se taquinent, échangent, s'accompagnent. Sili conte et chante ; Babou, qui ne sait lire que le Coran, applaudit. Mais la bande des vendeurs, jaloux du succès de Sili, la malmène jusqu'à lui voler sa béquille. L'amitié des deux enfants triomphe : Sili monte sur les épaules de Babou. Ils s'éloignent dans une trouée de lumière.

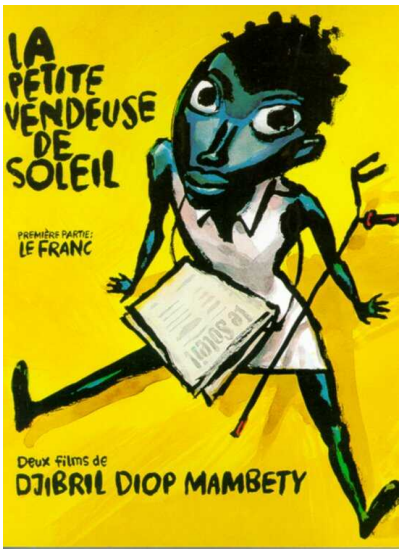
Note d'intention

La Petite Vendeuse de Soleil est l'ultime film de Djibril Diop Mambety, le deuxième volet, après *Le Franc,* d'une trilogie inachevée : « Histoires de petites gens ». Bel « hommage au courage des enfants de la rue », ce conte nous entraîne dans les rues de Dakar, sur les pas d'une fillette qui découvre la dureté du monde. Avec Sili, on se confronte certes à la cruelle réalité, la pauvreté, les bidonvilles, les petits métiers de vendeurs de rue. Mais, loin de tout misérabilisme, on perçoit aussi le formidable élan vital de tous ceux qui peuplent ce film généreux. La trajectoire de Sili, tout entière placée sous le signe de l'astre solaire est exemplaire de l'enfance qui refuse d'être à genoux.

Mots clé

Dignité, garçon vs fille, courage, handicap, générosité, altérité, ville, métiers, danse, amitié, bataille

Affiche



Pour aller plus loin :

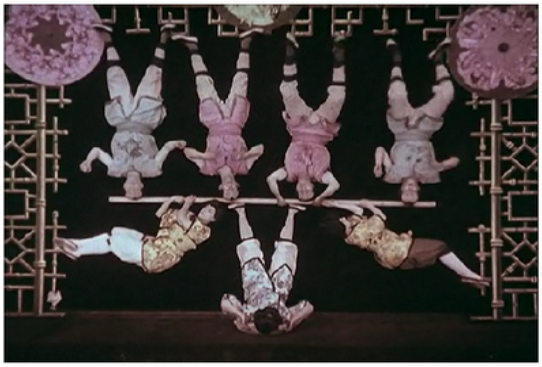
Muller Gilles, Centre de Education Culture Numérique (CRIS) 215 Bd Pedro de Luna 34070 Montpellier

Lien vidéo :http://www.youtube.com/watch?v=AvJb24fllng

Des dossiers : http://ww2.ac-poitiers.fr/ia16-pedagogie/spip.php?article833

Les pionniers du cinéma :

À partir de 5 ans, de la GS au CM2
Les Pionniers du cinéma, 1895-1914, France-Etats-Unis, 50 minutes, N&B, couleurs, début de programme muet puis entrée de la musique après le 5ème film jusqu'au dernier film dont la musique est composée par Air



Sortie d'usine des Frères Lumière
Attelage d'un camion, Les Frères Lumière
Arrivée d'un train à La Ciotat, Les Frères Lumière
Les Pyramides, Les Frères Lumière
Le Village de Namo, Gabriel Veyre
La Petite fille et son chat, Les Frères Lumière
Le Déshabillage impossible, Georges Méliès
Kiriki, acrobates Japonais, Segundo de Chomon
Fantasmagorie, Emile Cohl
Sculpteur moderne, Segundo de Chomon
Gertie the trained dinosaur, Winsor Mc Cay
The Great train robbery, Edwin S. Porter
Le voyage dans la lune, Georges Méliès

Pour aller plus loin :

Méliès:
Le voyage dans la lune : http://www.dailymotion.com/video/xbv03c_georges-melies-le-voyage-dans-la-lu_shortfilms
le déshabillage impossible : http://www.youtube.com/watch?v=BI1etzfSSSg

Les frères Lumières :
Première projection 22/12/1895 : http://www.youtube.com/watch?v=LubYjGDNun8

Edwin S Potter :
The great train robbery : http://www.youtube.com/watch?v=Bc7wWOmEGGY

Muller Gilles, Centre de Education Culture Numérique (CRIS) 215 Bd Pedro de Luna 34070 Montpellier

Emile Cohl : (Procédé du tour de manivelle inventé par James Stuart Blackton en 1906)
Fantasmagorie : http://www.youtube.com/watch?v=o1d28X0lkJ4

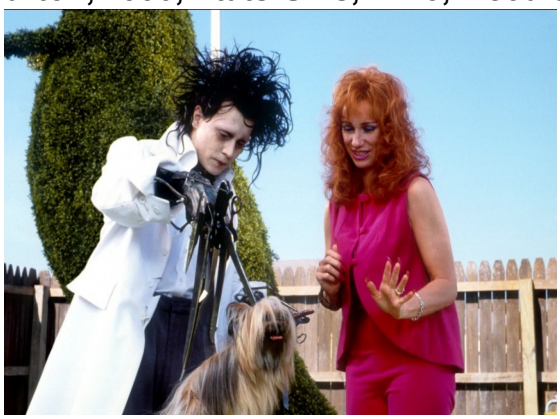
Segundo de Chomon :
Les Kirikis acrobates Japonais : http://www.youtube.com/watch?v=GKeGePpx2oM

Gabriel Veyre :
Le village de Namo : http://www.youtube.com/watch?v=s82ZVa5VJds

Windsor Mac Cay :
Gertie the dinosaur : http://www.youtube.com/watch?v=UY40DHs9vc4

Edward aux mains d'argent

À partir de huit ans du CE2 au CM2
Edward aux mains d'argent de Tim Burton, 1990, États-Unis, 1h43, couleurs, VOST



Résumé

Un soir de neige sur la ville, une vieille dame raconte à une petite fille l'histoire de la neige qui se confond avec celle d'Edward, un garçon qu'elle aima jadis. Il vivait dans un étrange château gothique, créature d'un Inventeur qui mourut en le laissant inachevé, des lames de métal à la place des mains. Peg Boggs, représentante en cosmétiques au grand cœur, l'y découvre un jour et le ramène chez elle. Peg offre au garçon une vraie place dans sa famille et bientôt Edward, malgré ou plutôt grâce à son étrange aspect, devient la folie de la petite ville : sculpteur d'arbres, tondeur de chiens, coiffeur extravagant… Mais Edward aime Kim, la fille de Peg, et Jim le petit ami de celle-ci le déteste. Le garçon éveille aussi la haine de Joyce, une voisine nymphomane qui voulait le séduire. Entraîné malgré lui dans une affaire de cambriolage, il est libéré mais bientôt tous se retournent contre lui. Sauf Kim, qui découvre combien elle tient à lui et Peg qui lui garde son affection. Attaqué par Jim, Edward le blesse de ses lames et doit alors rejoindre son seul refuge : son château. Là, dans un ultime affrontement, il tue Jim qui le menaçait. Kim n'a que le temps de lui dire qu'elle l'aime avant de fuir et de le laisser – mort officiellement pour toute la ville – à son éternelle solitude. Edward sculpte toujours végétaux et blocs de glace, faisant émerger de ses lames magiques des créatures de rêve, une Kim qui danse comme il s'en souvient et des flocons de neige…

Muller Gilles, Centre de Education Culture Numérique (CRIS) 215 Bd Pedro de Luna 34070 Montpellier

Note d'intention

Quatrième long métrage de Tim Burton, *Edward aux mains d'argent* est un superbe conte poétique, inspiré par l'esthétique du cinéma fantastique. Mais sous la fable se dessine un portrait sans complaisance de l'*American way of life* et de son sinistre conformisme. La petite ville aux couleurs pastel (caricature des banlieues « middle class ») se révèle profondément sectaire et enfermée dans ses préjugés. Belle leçon de tolérance sur le respect de la différence, la parabole de Burton laisse la porte ouverte à de multiples interprétations : tout marginal (et le créateur rejeté par Hollywood en est un), toute minorité, a pu se reconnaître dans le personnage d'Edward.

Mots clé

Seul, ville, monstre, grandir, créateur/créature, exclusion, par la fenêtre, romantique, flash-back, neige, éveil amoureux, sculpture, peinture de mœurs, escaliers

Pour aller plus loin

L'affiche :

L'histoire extraordinaire
d'un garçon peu ordinaire
Il ne connaît que l'innocence. Elle ne voit que la beauté.
edward
AUX MAINS D'ARGENT

Muller Gilles, Centre de Education Culture Numérique (CRIS) 215 Bd Pedro de Luna 34070 Montpellier

Bande annonce :

http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19460145&cfilm=27624.html

Dossiers pédagogiques :

http://www2.ac-lyon.fr/.../Dossier_Edward_aux_mains_d_argent.pdf

Un dossier complet sur le film.

À partir de huit ans du CE2 au CM2

La Prisonnière du désert de John Ford, Etats-Unis, 2h, Version Française

Résumé

Trois ans après la guerre de Sécession, Ethan Edwards revient auprès des siens. Son frère, Aaron, sa belle-sœur, Martha, ses nièces, Lucy et Debbie et son neveu, Ben, vivent dans un ranch implanté dans un désert. Martin Pawley, trouvé par Ethan, après le massacre de sa famille par les Indiens, partage leurs destinées. Après des années de séparation, l'amour entre Martha et Ethan reste entier. Le lendemain de la venue d'Ethan, les Texas Rangers de Clayton (militaire et révérend) passent prendre Aaron pour récupérer du bétail volé chez les Jorgensen. Ethan et Martin le remplacent. Quand ils reviennent, la ferme se consume. Aaron, Martha et Ben ont été tués, les deux filles ravies par leurs agresseurs : des Comanches aux ordres de Scar. Le groupe abusé ne perd pas de temps pour rattraper Lucy et Debbie. La mâchoire guerrière des Comanches se referme sur lui. Il en réchappe et n'insiste pas. Ethan continue, flanqué de Martin et de Brad Jorgensen (fiancé de Lucy). Ethan enterre Lucy trouvée morte dans un canyon. Éperdu de douleur Brad s'offre aux balles des Comanches. Plus passe, plus Debbie se mue en une femme indienne pour Scar, et plus Ethan rumine ses intentions criminelles pour sa nièce. Après deux années de chasse infructueuse Ethan et Martin regagnent le corral des Jorgensen. Pour le plus grand dépit de Laurie (fiancée de Martin), ils repartent le lendemain. Une lettre en souffrance d'un certain Futterman les relance sur la piste de Debbie. Une longue errance recommence, racontée par Martin qui écrit à Laurie. Jusqu'au jour où un vieux Mexicain les conduit sous la tente de Scar où se trouve Debbie. Le lendemain la jeune fille accourt les prévenir. Ethan sort son arme, Martin couvre Debbie, quand jaillissent les Comanches. Fuite. Le mariage de Laurie Jorgensen (lassée d'attendre) et de Charly (son soupirant) est interrompu par l'arrivée surprise des deux searchers. Il l'est aussi par un jeune lieutenant venu chercher du renfort pour capturer Scar qui campe dans la région. Martin tente seul la prise de Debbie. Il tue Scar qui les surprend. Ethan surgit et ramène sa nièce vivante chez les Jorgensen. Il repart seul dans le désert.

Muller Gilles, Centre de Education Culture Numérique (CRIS) 215 Bd Pedro de Luna 34070 Montpellier

Note d'intention

Œuvre majeure de John Ford et du Cinéma, *La Prisonnière du désert* (1956) marque un tournant dans la filmographie du réalisateur. Le film porte la marque des doutes et des incertitudes du maître envers un genre le western classique trop souvent enclin à délivrer une idéologie factice. Dès le début, on note une caractérisation inhabituelle du héros Ethan (interprété par John Wayne), un homme abattu, amer, raciste. Ce n'est qu'au terme de sa longue quête que s'opère sa conversion, et qu'il accepte enfin « l'Autre ».

« Conduire les enfants dans une salle de cinéma voir La Prisonnière du désert *est une bouleversante connaissance poétique et plus que jamais une décisive expérience politique. Il faut les deux, réunies dans la plénitude d'une grande œuvre ».*

Mots clé

Filiation, rapt, caverne, seul, errance, métissage, racisme, assassinat, indigènes, rural

Pour aller plus loin
L'affiche:

Bande annonce:

http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19474416&cfilm=5168.html

Dossier pédagogique :
http://www2.ac-lyon.fr/enseigne/arts-culture/spip.php?article114
Jusqu'à la page 9.

2°) Comment aborder le dispositif en classe:

Avant le film :

Si vous en avez la possibilité il est intéressant de passer à la salle de cinéma récupérer la

documentation avant la séance. La découverte des cartes postales avec les photogrammes du film, la lecture du synopsis et des indications techniques relatives au film permet de créer chez les élèves un horizon d'attente et de se faire une opinion avant la projection. Si vous n'avez pas la possibilité vous pouvez grâce aux liens internet proposés plus haut visionner avec eux une bande annonce. Dans tous les cas il faut que les élèves sachent quel film ils vont voir, si il s'agit d'un film de fiction, d'un documentaire, d'un dessin animé ou d'un film d'animation. Il est bon aussi de prévenir les élèves quand au format de certains films, notamment dans le cadre des films muets, en noir et blanc ou les séries de courts-métrages. La documentation école et cinéma vous donne toutes ces indications. Vous pouvez également consulter cette documentation en ligne sur le site des « enfants de cinéma », sur le lien suivant:

http://www.enfants-de-cinema.com/_
et des extraits sur le lien suivant
http://www.ac-montpellier.fr/artsvisuels34/ecole_et_cinema.htm.php

Pendant le film :

Dans la grande majorité des cas lors de votre arrivée à la salle, les responsables de cinéma vous réservent un accueil privilégié. Ils font des recommandations quand à la tenue dans la salle, le fait de regarder le film, de respecter l'écoute de son voisin, de respecter les locaux notamment en ne mettant pas les pieds sur les sièges et en ne mangeant pas dans la salle. Ces recommandations semblent bien entendu évidentes pour tous les enseignants mais on constate qu'elles ne le sont pas pour les enfants ou même pour certains parents d'élèves accompagnateurs. Le rôle du maître durant la séance se limite donc à veiller à ce que ces consignes soient respectées, il veille aussi dans les petites classes lors de la projections de film muets avec cartons de lire à haute et intelligible voix les cartons durant la projection.

Après le film :

Tout de suite après le film il est toujours intéressant de faire un recueil des impressions à chaud, sous la forme de « j'ai aimé parce que... » ou « je n'ai pas aimé parce que... ».
L'exploitation des films après la projection peut être très vaste et très variable selon les films vus. Là encore, les cahiers de notes et cartes postales constituent un outil privilégié pour travailler sur l'exploitation du film en classe.
Je présenterai plus bas des pistes pour parler plus largement en classe du langage et de la construction cinématographique.

3°) Quelques éléments à connaître autour du cinéma :

a) Histoire du cinéma

De 1895 à 1914 les prémices du 7° art

Dès sa naissance, à la fin du 19ième siècle, et jusqu'au début de la première guerre mondiale, le cinéma se développe principalement en Europe, où il est tout d'abord utilisé comme simple divertissement de fêtes foraines, et aux États-Unis, où son exploitation fait l'objet d'une lutte entre plusieurs maisons de production. Mais, en quelques années, il gagne des lettres de noblesse, au point d'être, en particulier sur le vieux continent, considéré comme une des formes à part entière de la création artistique. Alors que les premiers studios américains voient le jour dans le village de Los Angeles, le cinéma européen ne cesse de se développer, s'appuyant, entre autres au Danemark, en France et en Italie, sur la tradition nationale et la culture propre à chaque pays, afin d'imposer son univers.

Muller Gilles, Centre de Education Culture Numérique (CRIS) 215 Bd Pedro de Luna 34070 Montpellier

Tout commence en 1895, quand, au milieu de nombreuses autres inventions, deux ingénieux bricoleurs, nommés Auguste et Louis Lumière, mettent au point leur cinématographe : un étrange appareil permettant d'enchaîner des images à une vitesse suffisante pour leur donner vie. Se doutent-ils, le 28 décembre, au grand café du boulevard des Capucines à Paris, lors de la toute première projection, qu'ils faisaient naître ce que l'on désignera plus tard comme la septième forme de la création artistique? Toujours est-il qu'en ce début d'hiver, les curieux qui s'aventurent à payer 1 franc, pour voir 10 films d'une minute environ chacun, sont rares et l'on ne compte pas plus de deux spectateurs par séance. Pourtant, dès le lendemain, sans qu'aucune publicité ne soit faite, à croire que le bouche à oreille a bien fonctionné, de plus en plus de monde, intrigué par cette petite révolution, se presse aux portes de la salle obscure improvisée. Ainsi, au fur et à mesure que se déroulent les bobines de *l'Arroseur arrosé* , *l'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* ou *la Sortie des usines Lumière*, films qui ne durent guère plus de deux minutes, les yeux émerveillés assistent aux véritables prémices du grand écran.

Parmi le public, sans cesse plus nombreux chaque jour, le directeur du théâtre "Robert Houdin", Georges Méliès, souhaite acheter cette trouvaille qui l'a enthousiasmé; malheureusement pour lui, les deux frères pionniers refusent. Il décide alors d'organiser, dans sa propre villa, le tout premier studio de cinéma, dans lequel, guidé par son imagination, il passe de longues heures à concevoir les différents truquages qu'il est possible de réaliser avec une caméra. Et tandis qu'il met en scène des univers insolites, comme *Vingt Mille lieues sous les mers* ou *le Voyage dans la lune*, le tandem Lumière, lui, s'attache à relater, par de brefs documentaires et reportages, l'atmosphère de cette fin de siècle. Méliès invente le ralenti, l'accéléré, le fondu, la surimpression, et fait vivre ses décors devant un oeil de métal immobile ; les deux frères, quant à eux, utilisent le travelling pour déplacer leurs objectifs au rythme de la réalité. Les deux familles principales de ce nouvel art viennent de prendre forme, dans les mains d'artisans inspirés. Mais en 1900, les frères Lumière, ayant renoncé à l'exploitation de leur invention, se retirent de l'affiche pour retourner à leur premier amour, la photographie.

Deux ans plus tard, alors que Georges Méliès, le précurseur de la science fiction, continue à présenter ses voyages féeriques, voici que l'on inaugure, à Vincennes, les studios d'un certain Charles Pathé, qui a pour ambition de faire découvrir le cinéma au grand public. Pour cela, il va, épaulé par Ferdinand Zecca, réaliser et produire des films dont il tirera le plus grand nombre de copies possibles, afin de les projeter dans les fêtes foraines. Ces courts métrages, au budget minimum, tel que *les Méfaits de l'alcoolisme*, sont bouclés en un temps record, et ressemblent quelquefois, de manière un peu trop explicite, à des créations de Méliès. Mais le nouveau cinéaste et son compère tournent aussi, avec un zest de provocation, *Passion* puis *Vie de Jésus*, que le pape Pie X condamnera, et, dans un autre registre, *Soubrettes indiscrètes* ou bien encore *Flirts en chemin de fer*, dont les sœurs jumelles des bobines originales voyageront dans le monde entier.

1914 à 1929 l'apogée du cinéma muet

Avant que le cinéma parlant ne déferle dans les salles obscures à la fin des années 1920, le muet va connaître ses dernières, mais aussi ses plus glorieuses, années d'existence. C'est aussi à partir de 1914 que les studios hollywoodiens vont, par leur organisation et leur rayonnement, s'imposer comme le temple du septième art et, grâce à l'interruption de la production européenne durant la

guerre, ils exporteront de nombreux films, notamment les mises en scène burlesques qui assureront leur triomphe planétaire. Sur le vieux continent, le cinéma évolue différemment selon les pays : l'expressionnisme voit le jour en Allemagne, l'impressionnisme apparaît, lui, en France, tandis qu'en Russie se développe une production privilégiant le travail sur les effets du montage.

En 1914, la guerre éclate sur le vieux continent, et, comme beaucoup d'autres hommes, de nombreux acteurs sont mobilisés. La production cinématographique européenne est alors presque totalement interrompue, et lorsque le public se réfugie dans les salles obscures pour tenter d'oublier les horreurs du front, il se retrouve nez à nez avec Charlie Chaplin. Ce jeune américain a su, et c'est là une des raisons de son grand succès, proposer un style original, inventant face à la caméra son personnage malchanceux, facilement reconnaissable avec sa moustache et son chapeau melon. Son allure inimitable lui permet de détrôner en peu de temps l'élégant Max Linder, qui, après avoir été découvert par Charles Pathé, régna sur les écrans jusqu'aux premières heures de la guerre. Le désormais célèbre Charlot, lui, fut, lors de ses débuts, parrainé par le réalisateur Mack Sennett, dont l'intuition a aussi permis de lancer Glorias Swanson, Mabel Normand et Fatty Arbuckle. Parallèlement à sa recherche de nouveaux talents, ce cinéaste américain, metteur en scène des Keystone Comedies, toujours entouré de ses Bathing Girls, tourne des films remplis de bonne humeur, et devient, en peu de temps, l'un des premiers grands maîtres du burlesque, mêlant allègrement courses folles et tartes à la crème.

A Los Angeles, l'industrie cinématographique est alors en plein essor, et, grâce au ralentissement brutal de la production sur le vieux continent, elle exporte, dans des quantités qui ne cessent de croître, ses diverses mises en scène. C'est donc à partir de 1914 que le septième art américain, jusque là soumis à la suprématie européenne, va s'imposer comme la plus importante, et probablement la plus influente, des cinématographies mondiales. En 1919, les films venus des États-Unis représentent environ 90 pour cent des projections réalisées dans les salles des cinémas européens. Ce développement impressionnant est un des principaux facteurs qui donne naissance à la fascination pour un lieu, aujourd'hui mythique, où sont regroupés tous les studios des plus grandes entreprises de production, Hollywood. C'est en effet pendant la guerre, que le temple du septième art, qui connaîtra ses glorieuses années entre 1920 et 1960, commence à attirer plusieurs cinéastes européens et notamment français.

Parmi eux, Louis Gasnier, l'un des plus célèbres à cette époque, s'installe sur la côte ouest des États-Unis, après que Pathé lui ait proposé d'aller y diriger une de ses filiales. Fort de l'expérience acquise en ayant, quelques années auparavant, mis en scène les premiers Max Linder, il se lance, dès 1914, dans la réalisation de films à épisodes. Avec *les mystères de New-York*, dans lequel le public découvre Pearl White, il connaît rapidement un succès prodigieux. Un an plus tard, c'est au tour de Louis Feuillade, le créateur du bondissant *Fantômas*, de présenter *Les vampires*. Puis, en 1916, deux ans après son triomphe avec *Naissance d'une nation*, David W. Griffith est à nouveau sous le feu des projecteurs, avec un film intitulé *Intolérance*, dont l'impressionnante mise en scène regroupe quatre épisodes de l'histoire du monde. Le tournage, lui, engloutira un budget de deux millions de dollars, ce qui est colossal pour l'époque, et réunira devant les caméras plusieurs milliers de figurants.

1929 à 1945 l'émergence du cinéma parlant

A l'heure où la bourse new-yorkaise s'effondre, le cinéma parlant s'installe dans le célèbre quartier de Los Angeles, Hollywood, dont la simple évocation du nom suffira désormais à faire

Muller Gilles, Centre de Education Culture Numérique (CRIS) 215 Bd Pedro de Luna 34070 Montpellier

rêver le monde entier. Puis la sonorisation des films gagne ensuite les salles obscures européennes, et le septième art français se distingue alors, outre la gaieté de ses bandes originales, par la grande importance qu'il accorde aux dialogues. Parallèlement, dans les pays dirigés par un régime totalitaire, le cinéma, que ce soit pendant les années 1930 ou durant la guerre, se voit tour à tour devenir un refuge loin de la réalité, un moyen de propagande, et une voix qui s'élève pour dénoncer la terreur des pouvoirs despotiques. Enfin, entre 1939 et 1945, les studios hollywoodiens sont, la quantité impressionnante de films produits en témoigne, au sommet de leur gloire.

Après plus de 30 ans d'existence, durant lesquelles il n'a cessé de charmer son public avec ses images vivantes, le septième art va désormais séduire le monde avec la mélodie de ses musiques comme de ses mots. Expérimentées dès l'invention du cinéma, les techniques sonores ne commencent à être exploiter qu'au milieu des années 1920, lorsqu' est constatée une légère baisse de la fréquentation des salles obscures. La firme Warner est la première à présenter, dès 1926, une mise en scène sonore intitulée *Don Juan*, où une musique appropriée a été synchronisée avec la bande image. Mais le premier film véritablement parlant de l'histoire du septième art est *Le chanteur de jazz*, produit un an plus tard par la même firme, dans lequel Al Jolson entonne "*Swanee*". Cette audace d'un tel changement, alors que les films muets étaient jusque là unanimement admirés, se révéla rapidement fructueuse, et, en 1930, les spectateurs s'émerveillent en entendant, de plus en plus souvent résonner dans les salles, la familière mélodie du langage. Cependant, tandis que les réalisateurs et la clientèle des cinémas se réjouissent de ce bouleversement, les acteurs hollywoodiens, eux, qui n'ont toujours travaillé que leur démarche et leur gestuelle, appréhendent de prononcer leurs premiers mots face aux caméras.

La crainte est compréhensible, car il suffit d'une voix un peu trop singulière à l'écoute pour effacer une silhouette des écrans. C'est ainsi que plusieurs acteurs seront, bien qu'ils aient eu un jeu et un style d'interprétation intéressants, inexorablement oubliés. John Gilbert, par exemple, dont les femmes appréciaient la virilité, se voit refuser tout les plateaux de tournage, sans doute pour cause de cordes vocales ne produisant pas le son adapté à la masculinité affirmée qui faisait son charme. Pour d'autres, au contraire, la chance est au rendez-vous, et ce récent bouleversement asseoira leur notoriété durant les prochaines années. Parmi eux, figure notamment Greta Garbo, qui, dans *Anna Christie* de Clarence Brown, prend pour la première fois la parole face à la caméra. Au cours de ce film, le public la découvre pénétrant dans un café, posant son sac sur une table, pour s'asseoir enfin, et demander à un des serveurs : "give me a whisky, ginger ale on the side and don't be stingy baby" ("donne-moi un verre de wisky, un verre de ginger ale et ne sois pas radin mon petit"). Sa voix grave, musicale et sensuelle, lui fera franchir avec succès le cap de la transition entre le muet et le parlant.

Un autre changement, soudain et bien plus difficile à vivre, est celui que beaucoup d'américains doivent affronter au quotidien, après la crise boursière de 1929 : la misère et la dépression assassinent brusquement l'insouciance des années 1920. Les soupes populaires sont alors prises d'assaut, et, dans les longues files d'attente, on discerne de temps à autre une voix entonnant ironiquement une chanson à la mode : "Brother can you spare a dime "mon pot peux tu me passer trois sous". De plus, la crise fait aussi des victimes dans le rang des businessmen rutilants, et aux côtés des laissés pour compte, noyés dans la pauvreté, viennent s'ajouter les suicides de ceux qui ont fait brusquement faillite. Enfin, le climat d'angoisse et d'insécurité, lié au chômage et à la délinquance urbaine, ne vient qu'assombrir le tableau de ces années difficiles. Mais c'est dans ce contexte, caractéristique de la dépression américaine, que les salles de cinéma sont envahies par les spectateurs, qui, ayant dépensé quelques cents pour pouvoir s'asseoir devant les écrans, souhaitent

oublier un instant, dans l'illusion et la magie des films, la triste et affligeante réalité de leur vie.

1945 à 1960 l'arrivée de la couleur :

Au lendemain de la seconde guerre mondiale, le cinéma va connaître un de ses bouleversements majeurs dû à l'émergence du néoréalisme italien, dont la force est d'annoncer une nouvelle approche de la mise en scène. Au cours des années 1950, ce mouvement aura pour écho les premiers véritables films dits "d'auteur", qui se développent un peu partout en Europe, mais ont, bien qu'ils influenceront les cinéastes des nouvelles vagues de la prochaine décennie, du mal à s'imposer face à la majorité de la production, standardisée, dénotant une certaine sclérose du cinéma. Outre Atlantique, malgré quelques faits tendant à menacer sa suprématie, Hollywood entre, elle, dans une période de production relativement faste, qui s'achèvera durant les années 1960, époque de sa première grande crise.

Durant les années d'après guerre, le septième art italien va, grâce à l'émergence du néoréalisme, connaître un important bouleversement. A l'aube des années 1940, certains cinéastes, de plus en plus souvent confrontés au manque d'argent pour financer leurs tournages, s'aventuraient déjà hors des studios, et descendaient dans la rue pour y placer leurs caméras. Mais cette plus grande liberté dans la manière de concevoir le cinéma, qui est une des caractéristiques principales de ce nouveau mouvement, prend véritablement son essor à partir de 1945. Les réalisateurs s'attacheront désormais à capturer les images de la réalité, et relateront ainsi la vérité du moment qu'est la misère tragique du peuple, répondant de ce fait aux attentes des critiques italiennes qui souhaitaient un cinéma moins nourri de futilités. Dans ces films, les personnages sont autant incarnés par des acteurs professionnels, quand ils acceptent les rôles, que par de simples amateurs, et représentent peu à peu des individus à part entière auxquels les spectateurs s'attachent, les aimant sans les juger. Cette révolution prendra une telle ampleur en Italie, et influencera, plus ou moins directement, tant de cinématographies dans le monde, qu'elle représente, encore aujourd'hui, probablement le phénomène le plus important dans l'histoire du septième art.

Les nombreuses mises en scène qui appartiennent à ce mouvement sont, pour la plupart, porteuses d'un profond humanisme, et laissent entrevoir, derrière une implacable détresse, la flamme d'une espérance croissante; et plus l'ouragan du conflit planétaire s'éloigne, plus l'optimisme parsème les scénarios. Mais la vie quotidienne reste toutefois peu réjouissante, et sait se révéler cruelle pour certains, ce que montre un bon nombre de réalisateurs. Les précurseurs de ce courant sont des metteurs en scène comme Luchino Visconti, qui, dès 1942, tourne *Ossessione*, proposant ainsi une amorce de réconciliation avec le tournage en extérieur ainsi qu'avec la fonction documentaire d'un film. Cependant, c'est au cours des premières projections de *Rome ville ouverte*, présenté par Roberto Rossellini l'année de la libération, que le terme de néo-réalisme commence à être véritablement employé. Ce film, annonçant le début officiel du jeune mouvement, est considéré comme une œuvre fondamentale dans l'évolution du cinéma.

Dès lors, l'impulsion est donnée, et, aux côtés de Rossellini et Visconti, s'illustrent des cinéastes tels que Vittorio De Sica ou Giuseppe De Santis. Les réalisations qui resteront des œuvres décisives pour le néoréalisme s'enchaînent alors sur les écrans. Roberto Rossellini tourne un film construit en six épisodes, évoquant la guerre et l'immédiate après-guerre, intitulé *Paisà*. Vittorio De Sica, lui, présente, dans *Sciuscia*, l'histoire de deux enfants cirant les chaussures des GI's pour survivre dans les rues de

Muller Gilles, Centre de Education Culture Numérique (CRIS) 215 Bd Pedro de Luna 34070 Montpellier

Rome, avant d'être mis en prison où leur amitié se déchirera inexorablement. Puis, toujours grâce au même cinéaste, le public découvre, dans *Le voleur de bicyclette*, un chômeur qui, après être parvenu à se faire embaucher comme colleur d'affiches, se fait subtiliser, telle une incarnation du sort qui s'acharne sur sa pauvre vie, un de ses seuls biens, sa bicyclette. Quant à Giuseppe de Santis, il réalise *Chasse tragique* et *Riz amer*, des mises en scène moins connues mais toutes aussi importantes dans l'affirmation du nouveau mouvement italien.

1960 à 1974 l'âge d'or du cinéma d'auteur

Dès les années 1960, l'arrivée de nombreux jeunes cinéastes va donner une impulsion décisive à l'art cinématographique. Influencées par le néoréalisme, c'est en Europe, et en France en particulier, que les nouvelles vagues s'affirment en revendiquant, outre une grande liberté, un retour à la réalité du moment, rompant ainsi avec le cinéma antérieur, étouffé dans les carcans des studios. Puis cette renaissance s'étend rapidement en Amérique, où plusieurs cinéastes s'élèvent contre Hollywood et son système de production, et créent à New-York, bien loin de Los Angeles, un courant underground qui prône l'indépendance. Les studios hollywoodiens perdent alors de leur rayonnement et doivent faire face à leur première grande crise, eux qui, depuis plus de 40 ans déjà, régnaient sur l'industrie cinématographique mondiale.

Les années 1960 en France sont synonymes de révolution dans l'univers du septième art comme dans beaucoup d'autres. Les précurseurs de la nouvelle impulsion cinématographique sont des réalisateurs comme François Truffaut ou Alain Resnais, qui, dès 1959, présentaient, pour le premier *Les quatre Cents Coups*, pour le second *Hiroshima mon amour*, ou bien encore Jean-Luc Godard qui signe *A bout de souffle* en 1960. Mais, bien que son apport bénéfique soit aujourd'hui unanimement reconnu, la grande liberté prise lors des tournages de ces mises en scène n'est, à l'époque, pas appréciée par plusieurs traditionalistes du cinéma, habitués à respecter un certain nombre de règles. Ce qu'ils n'admettent pas, c'est de voir ce petit groupe de jeunes critiques, désigné sous le nom de nouvelle vague, qui se lance dans la réalisation en pensant que désormais tout est possible. Or, c'est justement grâce à l'audace de ces nouveaux venus que le septième art, alors en train de lentement se scléroser, revit et découvre un nouvel horizon à conquérir. En suivant, en partie, l'exemple du néoréalisme italien, qui avait fait éruption au milieu des années 1940, la nouvelle vague française abandonne les décors de studios, bien souvent trop lourds à financer, et décide de descendre dans la rue pour y placer les caméras.

L'objectif de cette prise d'indépendance est, avant tout, la revendication d'une nouvelle écriture cinématographique, libérée de la recherche de la perfection technique, et porteuse d'une vision neuve de la réalité sociale. Les dispositifs nécessaires aux tournages en extérieur et avec un personnel réduit s'organisent alors pour pouvoir filmer avec le moins de contrainte possible. Se procurant une pellicule ultra sensible, qui venait récemment d'être inventée, les jeunes réalisateurs parviennent à filmer de longues scènes nocturnes, sans avoir besoin de l'éclairage encombrant qui leur était jusque là indispensable. Sur les écrans, cette manière plus libre d'appréhender le cinéma donne des productions comme *Tirez sur le pianiste*, dont Truffaut, bien qu'il se soit inspiré d'un roman de David Goodis, en est l'auteur complet. Et tandis que Pierre Etaix rend hommage à Max. Linder, cinéaste qui a, entre autres, découvert Chaplin au cours des années 1910, Jacques Rivette place, afin d'obtenir une ambiance particulière dans *Paris nous appartient*, ses caméras dans des lieux de la capitale où règne une atmosphère énigmatique.

Mais il n'est pas le seul à prendre pour cadre les rues parisiennes; plusieurs autres

cinéastes font de même, car si la nouvelle vague fait intelligemment entorse aux grandes règles du septième art, elle s'en est tacitement fixée deux. La première d'entre elles est une absence, chez l'auteur du film, d'un regard méprisant sur ses personnages; la seconde est de ne pas essayer de relater ce que l'on ne connaît pas. C'est pourquoi beaucoup de films se déroulent à Paris, ce qui a permis aux détracteurs de la nouvelle vague de la taxer de parisianisme. Ainsi, les deux premières mises en scène d'Eric Rohmer, intitulées *La Boulangère de Monceau* et *La Carrière de Suzanne*, ont pour cadre les rues parisiennes, l'une rue de Levis et l'autre Boulevard Saint-Michel. Parallèlement, Jacques Demy présente, lui, des films qui ont la particularité d'avoir chacun pour cadre une ville située en bord de mer, et fera ainsi voyager le public de Nantes à Nice en passant par Rochefort ou San Francisco.

De 1974 à 1989 le triomphe des super-productions

Au cours des années 1970, les Major Companies hollywoodiennes, fortement remises en question depuis l'aube des années 1960, restructurent leur système de production afin d'offrir, dans les salles obscures du monde entier, des superproductions au budget impressionnant, où les effets spéciaux abondent. Parallèlement, en Europe, le cinéma d'art et d'essai vit, grâce entre autres aux cinéastes français, son Age d'or. Puis, les Etats-Unis redevenant très influents, certains réalisateurs prennent exemple sur les superproductions hollywoodiennes, tandis que d'autres signent, comme en Espagne, en Grande-Bretagne ou en Allemagne, des œuvres évoquant des problèmes de société. Quant au cinéma italien, il traverse une crise esthétique, dûe notamment à l'absence de renouvellement de génération.

Devant la persistance d'une sclérose esthétique qui touche la majorité de leurs oeuvres, les Major Compagnies hollywoodiennes se voient contraintes de retravailler leur système de production, dont le fonctionnement avait fait ses preuves jusqu'aux années 1960. Elles ont alors, dès les années 1970, l'idée d'animer les écrans des salles obscures avec des superproductions, réalisées avec des budgets souvent impressionnants, servant en particulier à inonder la mise en scène d'effets spéciaux toujours plus poussés. Le précurseur de cette reconversion est Stanley Kubrick, qui, dès 1968, signait *2001: l'Odyssée de l'espace*. Cependant, ce n'est que quelques années plus tard que se développent véritablement ces nouveaux films à grand spectacle. Les scénaristes, les producteurs et les réalisateurs qui en sont à l'origine s'appuient avant tout sur le savoir-faire d'Hollywood concernant les mises en scène spectaculaires, afin de moderniser des genres quelque peu tombés en désuétude. Ainsi, Lucas revisite la légende de la quête du Graal et, dans *La guerre des étoiles*, présenté en 1977, lui donne un cadre de science-fiction. Steven Spielberg, lui, renouvelle les films fantastiques en signant, dès 1971, *Duel*, avant de tourner *les Dents de la mer* puis *Rencontre du troisième type*. Quant à Francis Ford Coppola, il réalise *Apocalypse Now*, œuvre moderniste où mise en scène et décors évoquent l'opéra.

Mais, si ces superproductions sont à l'honneur tant sur les écrans des salles obscures américaines que mondiales, et ne cesseront de l'être durant la prochaine décennie, elles ne sont pas les seules à remporter un grand succès. En effet, à côté de ces films spectaculaires, un héros atypique va voir le jour. Al Pacino, pathétique et attachant, sera un des acteurs phares des années 1970, et après avoir sévi en Amérique, il partira à la conquête de l'Europe. Devant les caméras, les spectateurs le découvre, par exemple, rentrer par effraction dans une banque afin d'y voler l'argent qui lui sera nécessaire pour payer l'opération de son ami homosexuel. Face aux policiers qui tentent de l'arrêter, il lance, en criant: Attica, Attica!, ce qui a pour but de leur rappeler la prison portant ce même nom, et les massacres qu'ils y ont commis. Mais on peut aussi le suivre lorsqu'il traque les ripoux dans la police de New-York, ou bien encore s'envoler avec Kitty Winn dans un éphémère voyage au bout de la

drogue.

Durant les années 1980, pendant que les golden boys s'agitent à Hall-street, sur les écrans, les superproductions règnent en maître, redonnant aux maisons de production hollywoodiennes la domination sur l'industrie cinématographique, dont elles jouissaient au cours des années 1930, 1940 ou 1950. Steven Spielberg, qui est alors en pleine ascension, réalise Les *aventuriers de l'arche perdue*, puis imagine ensuite un gentil extraterrestre, se prénommant *E.T.*, dont la silhouette fera le tour du monde. Francis Coppola, lui, se plait de retourner en enfance lorsqu'il tourne *Peggy Sue s'est mariée* et *The Outsiders*. A contre courant de ces mises en scène influencées par l'esprit d'enfance des studios de Walt Disney, des films, qui jouent la carte de l'agressivité, tels que les Rambo - 1, 2, puis 3, voient le jour sur les écrans, prenant pour décor les terrains de guerre du Viêt-nam ou de l'Afghanistan. Mais un des faits les plus marquants de cette décennie, parce qu'il illustre parfaitement la reconversion réussie d'Hollywood, est probablement l'extraordinaire succès de *Batman*, présenté par Tim Burton en 1989. Ce film, adapté d'un feuilleton télévisé des années 1940, fait une des plus importantes recettes de l'histoire du cinéma hollywoodien et suscite une véritable "batmania".

De 1989 à …. Le cinéma sans frontière

Dès 1989, et durant toute la prochaine décennie, l'apparition de jeunes réalisateurs européens, et à travers eux l'originalité ainsi que l'inventivité de leurs œuvres, va faire connaître au cinéma un renouveau esthétique, en privilégiant entre autres la liberté et le mouvement dans la mise en scène. Aux Etats-Unis, les studios hollywoodiens, devenus en quelques années les rois des superproductions spectaculaires, assurent la majorité des projections, et seule une poignée de réalisateurs continue à présenter des œuvres en marge du système de production industriel. Mais les années 1990 sont surtout témoin de l'émergence de nombreuses cinématographies, notamment Asiatique mais aussi Africaine et Européenne, qui, jusque là, restaient inexistantes ou relativement confidentielles.

Au cours des années 1990, un phénomène semblable à celui qui bouleversa trente ans plus tôt les années 1960, va donner une nouvelle vitalité à l'art cinématographique. Le précurseur de cette nouvelle impulsion est Eric Rochant, qui, dès 1989, réalise *Un monde sans pitié*, dans lequel un glandeur, un de ces hommes que l'on surnomme à l'époque "un ventre mou", se balade sur les toits en philosophant. L'innovation de cette mise en scène inspire de nouveaux venus dans le monde du septième art, et chaque année, une vingtaine de cinéastes présentent leur première œuvre. Ainsi, Cédric Kahn tourne *Bar des rails* puis *Trop de bonheur*, Cédric Klapisch présente *Riens du tout*, Edwin Baily signe *Faut-il aimer Mathilde*, et Philippe Harel réalise *Un été sans histoire* puis *L'histoire du garçon qui voulait qu'on l'embrasse*. Comme tous les nouveaux courants, cette nouvelle manière de filmer se démarque nettement du cinéma qui l'a précédé, en l'occurrence de celui pratiqué dans les années 1980, et, à la qualité standardisée qui entraînait peu à peu un déclin de l'innovation, il propose l'invention et la liberté.

Au même moment, le cinéma féminin, avec en chefs de file des réalisatrices telles que Claire Devers et Claire Denis, prône lui aussi la recherche de l'innovation. Comme plusieurs hommes de leur génération, ces femmes se sont choisies John Cassavetes, metteur en scène phare du cinéma indépendant des années 1960, pour principal modèle, ce qui se perçoit surtout dans leur souci de filmer la réalité et la vérité du moment. Ainsi, Agnès Merlet présente, avec *Le Fils du requin*, deux gamins qui terrorisent les habitants d'un petit village du nord de la France. A travers cette mise en scène, dont le style pourrait être qualifié de naturalisme poétique, elle évoque le désespoir grandissant des gosses, tout en transcrivant leur inlassable imaginaire.

Pascale Ferran, elle, tente de décrire comment chacun vit, à sa façon, la mort des gens aimés. Mais si le sujet est grave, l'atmosphère reste toutefois ludique, car c'est là, outre l'attention particulière apportée au mouvement, une des caractéristiques du nouveau cinéma, qui se veut avant tout fluide et léger. Dans *Personne ne m'aime*, un vieux camping-car, avec à son bord Bull Ogier et Bernadette Lafont, fait escale de plage en plage sur les côtes de la Manche; et dans *Pas très catholique*, Anémone joue les détectives privés sur le pavé des rues parisiennes.

Enfin, au milieu de ces mises en scène, figurent celles d'un jeune cinéaste dont le talent sera une des révélations majeures des années 1990. En effet, Arnaud Desplechin utilise avec virtuosité sa caméra, et affirme un style personnel qui inspirera plus d'un réalisateur. Dans *La vie des morts*, il montre la terreur qui inonde la vie de jeunes gens dont un des proches, leur cousin du même age qu'eux, va bientôt mourir. Dans *La Sentinelle*, un étudiant de médecine, se prénommant Mathias, essaie de découvrir, à l'aide de son scalpel, l'identité d'une tête réduite. Ensuite, en 1996, il tourne *Comment je me suis disputé*: les affres d'un jeune assistant de faculté qui n'ose pas prendre la femme qu'il aime à son meilleur ami. Dans ses mises en scène, Desplechin joue avec le spectateur, et sait aussi bien donner du rythme et du mouvement que filmer la matière, l'enveloppe, pour rendre visible cela même qui ne semble pas l'être. Parallèlement, un autre cinéaste, venu de Pologne, se révèle aussi comme un des personnages éminents de cette décennie; ce cinéaste c'est Kieslowski. Après avoir tourné le célèbre décalogue, il réalise une trilogie superbe où son talent se dévoile entièrement. Ces trois films, intitulés *Bleu*, *Blanc* et *Rouge*, parviennent, comme peuvent le faire ceux de Desplechin, à montrer l'invisible et se font écho par des liens subtils.

C) Aborder la construction cinématographique en classe :

Introduction avec l'analyse de la séquence d'entrée de Pale Rider (Notion de plan et de raccords)

Aborder le cinéma en classe c'est faire comprendre aux élève que le film est une construction. Lorsque l'on confronte des enfants à des productions audiovisuelles il est frappant de constater que les élèves perçoivent le film comme un objet continu sans coupure. Pour faire simple, le réalisateur allume la caméra au début du film, filme toute l'histoire et l'éteint à la fin du film. L'aspect discontinu et découpé de la construction filmique échappe complètement à nos élèves, il est difficile dans ces conditions de pouvoir aborder le cinéma comme un langage, puisque d'après les représentations de nos élèves il suffirait d'avoir une caméra pour pouvoir faire un film...

Mise en place d'un atelier, permettant de faire émerger la notion de découpage en plan en classe :

Séance 1: Problème

On propose la situation suivante aux élèves:

« *On va faire un petit film, on va imaginer que l'un d'entre vous doive se rendre au bureau du directeur situé à l'autre bout de l'école. Nous devons filmer ce déplacement. Un élève sera caméraman et l'autre sera acteur. Vous filmerez cette scène durant la récréation et on la regardera au retour*. »

On ne donne aucune autre consigne. Le binôme part filmer sa séquence, au retour de la récréation la production est regardée par la classe.
On constate que le binôme a filmé un seul plan (plan séquence), on demande alors à la classe de réagir par rapport au film produit.
Rapidement, les problèmes de tremblement de caméra, de mouvements trop brusques, de

cadrages approximatifs, d'utilisation importante du zoom, de frottement des doigts sur le micro de la caméra font que la séquence est difficile, voir désagréable à regarder et qu'à l'évidence ça ne ressemble pas à un film de cinéma. On demande aux élèves pour la fois suivante de réfléchir à comment on pourrait mieux filmer cette séquence.

Séance 2 : Analyse d'une poursuite dans un film burlesque

Travail sur la séquence de poursuite du film de Charles Chaplin « Le cirque »
Séquence disponible sur le lien suivant :

http://vimeo.com/1087131

Projeter deux fois la séquence.

On constate sur cette séquence que la caméra ne bouge jamais ou presque (si on fait abstraction du travelling arrière) et que la poursuite est filmée avec des caméras fixes. Les acteurs se rapprochent ou s'éloignent de la caméra, entrent et sortent du champ.
Plusieurs fois durant la séquence la caméra est éteinte puis déplacée puis rallumée à un point différent du décors.
On va pointer du doigt avec les élèves ces coupures de caméra et repérer dans la séquence les changements de plans en grand groupe en disant le mot « Plan » à chaque changement de plan.
On met en évidence que Chaplin réussit à filmer une séquence dynamique, sans jamais faire de mouvement de caméra. Il représente de façon fluide une action en jouant sur les coupures de caméra.
On constate qu'il construit son film petits morceaux par petits morceaux et qu'il assemble ces morceaux les uns derrière les autres pour nous raconter son histoire.
En fait pour faire un film il faut décider à l'avance de ce que l'on va filmer et comment on va le filmer.
Pour filmer le déplacement de votre camarade la dernière fois nous aurions du peut être poser la caméra à différents endroits et filmer le déplacement en plusieurs morceaux.

Séance 3 : Filmer à nouveau la séquence du déplacement de l'élève

En introduisant la contrainte de ne pas bouger la caméra et de faire plusieurs « morceaux » de film pour filmer le déplacement on demande à plusieurs binôme de tourner cette séquence.
De retour en classe on analyse les productions....

La suite logique de cette séquence conduit vers d'autres problématiques liées à la réalisation, nous ne les aborderons pas maintenant.

Séance 4 : Evaluation sur la séquence d'entrée de Wallace et Grommitt (Du début du film jusqu'au plan sur la lune)

Projeter une fois la séquence sans commentaire de la classe

Projeter une deuxième fois la séquence en demandant au préalable aux élèves de compter le nombre de plan qu'il y a dans la séquence, chaque élève doit écrire ce nombre sur sa fiche réponse.

Projeter une 3° fois la séquence et poser les questions suivantes :

- Que fait Wallace ?
- Que fait Grommitt ?
- A ton avis où vont ils se rendre après ?
- Que vont il faire ou chercher ?

Muller Gilles, Centre de Education Culture Numérique (CRIS) 215 Bd Pedro de Luna 34070 Montpellier

Ces quatre questions permettent de voir si les élèves ont compris ce qui se passait dans la séquence et si ils ont développé un horizon d'attente et une anticipation sur le récit.

D) Pour aller plus loin :

Pour raconter des histoires les réalisateurs enchaînent donc les plans les uns derrière les autres pour construire leur narration. En temps que langage à part entière le cinéma a des codes et des leviers très nombreux qui font de cette forme d'expression un domaine artistique à part entière. En jouant sur les cadrages, les angles de prises de vues, le nombre de plans, le rythme d'enchaînement de ces derniers, les mouvements de caméra, la lumière.... Chaque réalisateur peut ainsi créer son propre monde et sa propre vision du monde.

L'effet Koulechov ou comment les plans prennent du sens les uns par rapports aux autres :

Définition : *L'effet Koulechov désigne la propension d'une image à influer sur le sens des images qui l'entourent dans un montage cinématographique. Les images ne prenant alors sens que les unes par rapport aux autres. Le spectateur étant amené inconsciemment à interpréter les images dans leur succession et non indépendamment les unes des autres. Cet effet est à la base de la narration cinématographique.* (Source Wikipédia)

L'expérience : *Pour mettre en évidence cette contamination sémantique, Lev Koulechov développe une expérience scientifique (psychologie cognitive). Il choisit un gros plan de l'acteur russe Mosjoukine dans lequel celui-ci est particulièrement inexpressif. Il fait alors trois tirages de ce plan auquel il fait précéder trois images différentes. Dans le premier montage, avant le plan de Mosjoukine, il insère un gros plan d'une assiette de soupe. Dans le second montage, il insère, à la place de l'assiette de soupe, un cadavre dans un cercueil. Enfin, il insère un plan d'une femme allongée sur un canapé. Interrogés après le visionnage de chaque séquence, les spectateurs doivent caractériser le sentiment exprimé par l'acteur. Dans le premier cas, les spectateurs croient percevoir la faim, dans le second, la tristesse et dans le dernier le désir. (Source Wikipédia)*

L'expérience originale:

http://www.youtube.com/watch?v=_gGl3LJ7vHc&feature=related&fmt=18

Une illustration de cet effet dans ce court métrage:

http://www.youtube.com/watch?v=RY3RCuTzJUA&feature=related&fmt=18

E) Le Centre de ressources Education Culture Numérique (CRIS) :

Un lieu pour soutenir, concevoir et développer des projets audiovisuels dans les classes.

Centre de Ressources Education à la Culture Numérique (Image et Son)

Muller Gilles, Centre de Education Culture Numérique (CRIS) 215 Bd Pedro de Luna 34070 Montpellier
Ecole G Simenon
215 Bd Pedro de Luna
34070 Montpellier
Contacts:
Gilles Muller
04/67/64/06/61
gilles.muller@ac-montpellier.fr